

A FRONTEIRA POROSA ENTRE LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA: SINTOMA DA CRISE?

Recebido em 15/12/2010

Aceito em: 26/02/2010

Milena Cláudia Magalhães Santos GUIDIO*

Resumo: *Comumente, a crítica tem dificuldade de considerar as escritas de si, em suas várias modalidades, como exemplares de texto literário. Isso se deve às diferenças entre fato e ficção. Este artigo problematiza a noção de crise, geralmente enfatizada pelo discurso crítico quando se refere à produção contemporânea relacionada à autobiografia. Partindo de exemplos distintos de manifestações artísticas até chegar a alguns exemplos da literatura brasileira contemporânea, observa-se que o esgarçamento do nível ficcional em favor de textos cada vez mais híbridos, longe de enunciar uma crise, questiona os paradigmas que regem o conceito de literatura.*

Palavras-chave: *literatura brasileira contemporânea; escritas de si; crítica.*

1.

A 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, sob o título “Em vivo contato”, privilegiando essencialmente artistas que permeiam suas obras de referências pessoais, misturando realidade e ficção, gerou grandes debates. O fato de os seus curadores terem usado para a exposição apenas o último andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, deixando “livre” o 2º andar, produziu um “acontecimento” – aquilo que ocorre como algo absolutamente inesperado – causando surpresa, indignação e ironias as mais variadas. Para o público habituado às bienais, grandes quantidades de obras, com o objetivo de apontar as tendências da arte contemporânea, são praticamente uma lei. Sendo assim, o foco das críticas, em geral, questionou o “papel da bienal”. Poderia esta, ao escolher apenas uma das vertentes da arte contemporânea, cercá-la de vazios? Poderia substituir a experiência do entulhamento pela experiência do vazio?

A imagem livre do 2º andar com as curvas modernas da arquitetura de Oscar Niemeyer revelou que, de fato, o século XX foi marcado pelo princípio do

* Doutora em Teoria da Literatura pela UNESP – São José do Rio Preto, professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Líder do GEPEC – Grupo de Pesquisa em Poética Brasileira Contemporânea. E-mail: milena_guidio@yahoo.com.br.

vazio e que, ali, no pavilhão Ciccillo Matarazzo, isso não estava perceptível até então devido ao preenchimento do espaço. O traçado límpido de Niemeyer, agora à mostra, funcionando mesmo como parte da Mostra, parecia exigir uma reestruturação do que entendemos como linguagem contemporânea, constantemente relacionada ao sentido de crise, sendo este associado à noção de declínio.

Uma das sutilezas pouco percebida residiu no fato de a Bienal ter transformado em enunciado próprio o que normalmente é enunciado da crítica, buscando subverter seus sentidos, pois havia uma tentativa de não estabelecer a correspondência crise-declínio. O acontecimento da Bienal substituiu a ideia de “produzir uma visão totalizante e representativa do fenômeno da arte da atualidade” pela opção de “delinear especificidades”, a partir de “estudos de caso” das bienais anteriores (COHEN; MESQUITA, 2008, p. 19). De antemão, a experiência que regulou o estado de coisas partiu de dois pressupostos: a releitura da tradição e o delineamento das especificidades do presente. Pensar o presente é reconhecer o lastro que lhe serve de suporte e é, sobretudo, afastar-se da concepção de “linhas gerais”. A reunião de vários artistas que possuíam um traço comum (o traço íntimo, o foro introspectivo), ao invés de ser visto como um tipo de predominância, enfatizou os diferentes modos de tratamento dado a esse traço.

As obras escolhidas circundaram a fronteira da experiência e do imaginário, do real e do fictício. Fronteira porosa. O tema do vivente, da vivência, da vida, enfim, da memória, seja documental, seja pessoal, serviu como reconstituição dos sentidos não apenas desta Bienal, mas de todas as outras vinte e sete edições. O diálogo dos artistas, calcado em diferentes formas de expressão artística, não tinha o intuito de diluição do passado, mas, sim, de enfrentamento das questões do presente, sem prescindir da leitura da tradição. Algumas lições devem ser extraídas daí. A primeira que entrevejo é o embate com o discurso da crise, ao propor uma nova concepção de Bienal, de certa forma admitindo o que há muito era visto como um problema insolúvel: a superlotação nas exposições que dificultavam a análise minuciosa das obras.

2.

Por analogia, esta Bienal de artes, como nenhuma outra, trouxe à tona de modo muito nítido algumas das questões cruciais da literatura contemporânea. Como já dito, trouxe para primeiro plano o discurso da crise, mas recolocou-o como problematização, e não como um dado cujo resultado já se sabe de antemão. Desde Charles Baudelaire, se quisermos pensar em termos de modernidade, a crise, quando se origina no discurso artístico, tem como um dos sentidos a reorientação do que é visto como norma. Pode-se pensar, no que diz respeito ao Brasil, nos casos mais rumorosos de ruptura: o movi-

mento modernista de 1922 e o movimento concretista. Neles, a noção de crise impeliu o chamamento das mudanças. A ruptura com o que até então era norma fez irromper novos tipos de produção. Entretanto o tempo mostrou que os discursos que sustentavam esses movimentos funcionaram como mola propulsora para os trabalhos mais significativos das figuras envolvidas, alterando a paisagem do discurso literário, mas, de fato, não criaram um modelo, um *savoir-faire* a ser seguido.

Há uma confusão entre o que se vê como sintoma da crise e o que de fato é a crise. Um dos erros mais comuns é usar a mercantilização a que hoje está submetida a produção artística para diagnosticar um “sem rumo” irreversível que apontaria a falência dos ideais mais puros do discurso artístico. Porém, parece-me que é preciso modalizar esse discurso, pois a investida de autores em diversos registros de linguagem dificulta o fechamento de interpretações de uma obra literária em parâmetros estritamente estéticos. A chave estética, no sentido kantiano, sofreu interferências, modificando-se os paradigmas de leitura, o que possibilita hoje o questionamento do conceito de literatura, relacionado normalmente ao estatuto ficcional.

O malogro das definições começa a aparecer diante desses deslocamentos. De um lado, nenhuma autobiografia é isenta de criação, de ficcionalização; as trocas recíprocas entre um gênero e outro rasuram as categorias, sobrando ao estudioso a dificuldade de estabelecê-las. De outro, o privilégio dado à ficcionalidade no discurso literário não significa que esta seja a forma por excelência, que esta seja a posição acertada do corpo do escritor – o corpo do escritor é também, ou sobretudo, um corpo autobiográfico, sendo que nem o *corpo*, nem o *auto*, devem ser vistos como presenças em si, mas, sim, como traços que conferem ao texto uma assinatura. Sendo assim, as discussões que se seguem passam também pelas questões políticas, institucionais que dizem respeito à questão da literatura e ao modo como nos acostumamos a tratá-la de acordo com o lugar que ocupamos.

O discurso da crise muitas vezes tem incorrido em erro ao homogeneizar a produção literária surgida nos últimos anos, apresentando-a como exemplar que comprova a relação incestuosa com o mercado. Com isso, enuncia-se o fim da literatura, desde o seu suporte. Ora, o que era para ser tratado como tensão, como um acontecimento ainda não resolvido, de difícil delimitação – a relação com as mídias e o mercado –, é apresentado com generalizações que criam de imediato opositores como que “naturais”, como seria o caso da literatura e das mídias.

Falta ao gesto crítico o “delineamento das especificidades”. A crítica, tendo sido acostumada a trabalhar com a noção de linhas gerais, formando grandes panoramas definidores de um período, tem dificuldade de fazer a leitura de cada caso, gesto imprescindível para a interpretação do presente. E mesmo quando estuda um caso específico, na maioria das vezes, parte da premissa de que este é exemplar de algum dado geral a ser comprovado.

Devido a isso, autores com características totalmente diversas são agrupados, e o que é irredutível, singular em cada obra, acaba por ser destacado como sintoma geral.

Não por acaso, desde os anos 1970, com maior ênfase nos anos 2000, anuncia-se o esgarçamento do nível ficcional em favor de um texto cada vez mais autorreferencial, autobiográfico, o que geraria uma crise no estatuto ficcional do texto. Autores mais diversos têm sido apontados como exemplos dessa recorrência: poetas como Ana Cristina Cesar, Adélia Prado e Manoel de Barros; prosadores como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Cristovão Tezza, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, para citar apenas alguns com relativo prestígio perante a crítica nacional. Isto é, o que sempre se considerou como o mais “próprio” da literatura – o seu viés ficcional – estaria sendo desapropriado, de tal modo que a espinha dorsal do conceito “literatura” estaria se curvando. Não se trata de negar que as obras desses escritores desapropriam, de certo modo, o conceito tradicional de literatura, mas, sim, enfatizar que as diferenças fundantes de cada uma remodelam esse conceito, reafirmando a literatura como o espaço em que tudo se pode dizer e da maneira como se quer dizer. A partir do estudo das diferenças, e não das similaridades, seria possível reconhecer a mobilidade do conceito, sem com isso relacioná-la à ideia de empobrecimento, de declínio. Não há nenhuma razão para ver na mistura de gêneros um empobrecimento do que seja literatura. Tanto a noção de experiência como a de experimento nunca foram estranhas ao discurso literário. Assim, não há por que pensar que a existência de uma “fronteira porosa” entre real e ficcional seja percebida como sintoma de crise, tendo em vista que a técnica, o fazer literário, não se modifica pelo simples fato de um escritor enxertar em seu texto algo que diria respeito à sua vida. O que parece estar em questão, de fato, é uma oposição mais conservadora que vê como degeneração toda e qualquer inserção do privado no público.

Se, por um lado, a crítica que tem proximidade com as teorias de viés estruturalista separa abruptamente toda e qualquer relação entre autor e obra, restando ao texto o papel de a tudo responder, por outro, a crítica ligada ao que se convencionou chamar de “teorias do contemporâneo”, incluindo as referentes ao termo pós-moderno, privilegia a representatividade de algo exterior, ou supostamente exterior, ao texto. Tanto uma quanto a outra, por razões diferentes, encenando uma posição que se origina no texto fundante da filosofia, tratam com reserva a suposta onda autobiográfica, vendo-a como resultante da performatividade desempenhada diante das mídias por aqueles responsáveis de pôr em circulação uma obra. Esquece-se oportunamente todo o lastro da história das escritas de si, em suas várias modalidades, com a inelutável comprovação de que a exposição de si através de escritos já data de séculos. Essa reserva, parece-me, origina-se em outra relação que não propriamente a literatura *versus* autobiografia. Demarca, na verdade, a relação conflitante entre as esferas do saber e a “máquina” no mundo contemporâneo.

O filósofo Frédéric Vengeon afirma que “ao mesmo tempo que a civilização ocidental intensificava e exportava, com um sucesso inesperado, sua opção pelo desenvolvimento técnico, a filosofia não se cansou de lançar um olhar majoritariamente depreciativo para a cena da operatividade. A técnica era vista não somente como uma esfera desvalorizada, mas como um elemento hostil em relação às esferas reflexivas e às operações espirituais (arte, religião, saber)”¹.

Tem-se, desse modo, uma situação cumulativa de desprestígio à ideia de autorreferencialidade nos textos ficcionais: ao gênero historicamente desprestigiado se junta a resistência à performatividade encenada no espaço público. Se, como pensa Linda Anderson (2001), as autobiografias de celebridades ajudaram a desancar o prestígio do gênero (que precisou, por exemplo, rever a questão da autoria, uma vez que as celebridades invariavelmente contratam escritores para escrevê-las), hoje os *blogs* – atravessados, portanto, pelo suporte técnico – contribuem enormemente para a sensação de haver uma tendência excessiva à exposição do privado. O alastramento dessas formas e a sua relação com a técnica levam-nos a refletir sobre como os discursos críticos têm dificuldade em estabelecer discussões em tons menos apocalípticos “sobre os vínculos que ligam a humanidade à artificialidade” (ANDERSON, 2001).

É mais fácil afirmar que a autobiografia está na moda. E se fôssemos mais além e perguntássemos até onde essa frase – de efeito, sobretudo – pode nos levar? Aonde ir com ela? Acompanhá-la na sua assertiva ou colocá-la entre parênteses? *A autobiografia está na moda* pode adquirir vários tons. E não devemos desconsiderar esses tons no momento de pensar as razões por que é tão fácil proferi-la sem ferir o que parece ser a ordem de um tempo específico – o nosso.

Se dita por Philippe Lejeune, o mais importante especialista francês no assunto, essa frase pode querer dizer apenas que quando ele começou, no início dos anos 1970, ainda não era assim. Ainda. É o que ele afirma em um dos seus textos. Assim, a sua vidência pode ser mais aclamada. A sua contribuição, ainda mais valiosa. Se dita por qualquer outro especialista nada afeito ao *gênero*, pode soar como zombaria; haveria aí o Narciso à espreita, a acusação da propensão narcisista que parece inerente a todo gesto autobiográfico.

¹ No original: “Dans le même temps où la civilisation occidentale intensifiait et exportait, avec un succès dépassant toute attente, son choix pour le développement technique, la philosophie n’a cessé de porter majoritairement un regard dépréciateur sur la scène de l’opérativité. La technique apparaissait à ses yeux, non seulement comme une sphère dévalorisée, mais comme un élément hostile vis-à-vis des sphères réflexives et des opérations spirituelles (art, religion, savoir)”. Tradução minha em texto a ser publicado no livro *Tecnologia das letras*.

Para o crítico Italo Moriconi, o escritor deixou de ser recluso (mas será que algum dia o foi?) e passou a estar cada vez mais presente na mídia a tratar seja de seus livros, seja de assuntos afins. Também dá a entender que a tendência à simulação da enunciação autobiográfica como ficcional, em linhas gerais, faz com que a literatura se encaminhe para a veia testemunhal. Ele afirma: “Eu diria que o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como ‘romances’, ‘novelas’, ‘contos’” (2006, p. 161). No propalado esvaziamento do público leitor, seriam narrativas como estas, rompendo com a fronteira do ficcional e do confessional, que ainda despertariam algum interesse.

Afirmações como a de Moriconi não estão isentas de certa acusação ou mesmo de certo lamento como se a literatura estivesse sendo invadida naquilo que lhe seria mais próprio. Ou seja, seu aspecto ficcional; busca-se uma pureza que nunca foi o próprio da literatura. É uma questão do tempo. E por sê-lo, é difícil saber até onde essa análise é justa e condizente com o que acontece, ou se algumas das conclusões a que se chega deste estado de coisas fazem parte da dificuldade de se avaliar o que é da ordem da contemporaneidade, daquilo que chega pela imediaticidade dos fatos. Devido à artificialidade com que as imagens na mídia são produzidas (o que Jacques Derrida (1996) chama de *artefactualidade*), historicamente há uma reserva de desconfiança a ela (diga-se de passagem, há razões para isso!). Se a verdade sobre si é elogiada, a publicidade de si é condenada.

Vem daí a negação de qualquer gesto que produza a curvatura no conceito de literatura por meio da relação com o texto autorreferencial. Submeter-se ao conceito é ainda o gesto iniciático em busca de pureza. E essa submissão impede a percepção de que a literatura é uma linguagem impura, e, sendo impura, corrompe tanto o sentido de ficção como o sentido do real; corrompe, mas contém um e outro, tanto a vida como a invenção, a tal ponto que se torna impossível identificar onde começam e onde terminam o real e a invenção.

Se hoje temos a impressão de que o homem está nu, assim como o rei nu da fábula, e essa nudez é cultuada como uma intrusão desejada e fetichizada do privado, por outro lado novas formas de leitura devem ser inventadas para dar conta desse acontecimento. É provável que a construção de novas maneiras de se relacionar com o objeto fetichizado e fetichizante, recriando modos de percepção e recepção, seja mais produtivo do que a negação pura e simples. Os auto-retratos nus do pintor Egon Schiele, com seu falo ereto, expõem uma fragilidade difícil de contemplar. Diante deles, apenas um tolo pensaria em exibicionismo. Na maioria, os auto-retratos nada têm a ver com a facilidade exibicionista da auto-exposição. O pintor holandês Rembrandt fazia gravuras de seu rosto e pintava-o para estudar os movimentos da face; Van Gogh pintava a si mesmo porque não tinha dinheiro para pagar modelos. Francis Bacon não falou de dinheiro, mas afirmou que pintava a si mesmo por

falta de modelos; e disse mais de uma vez e de diferentes maneiras que detestava seu rosto. As suas imagens disformes não deixam de ter relação com a busca de Rembrandt, que era uma busca pela pintura. Existe nos seus gestos uma busca de saber-fazer, saber-dizer a impossibilidade da representação. O eu desnudo mostra não apenas o ser desnudo, mas reafirma qualquer coisa da indecibilidade do consciente e do inconsciente, do gesto e da maquinaalidade do gesto, da intenção e da supressão imediata da intencionalidade.

Ora, pode-se dizer, e com razão, que o estatuto do auto-retrato é diferente do da autobiografia. E que os exemplos, ávidos por se contraporem às análises vigentes, vêm de outra época, pertencendo a outro campo que não estes que parecem apresentar em poses espetaculares a decadência, a degenerescência a partir de uma única escolha: o culto ao amor de si, à escolha inequívoca do eu como objeto narcísico. No entanto, a falta mais grave impingida à escrita autobiográfica é a matéria-prima do auto-retrato: a exposição da face, a deliberada decisão de se auto-retratar para, em seguida, estar à mercê do outro, do olhar do outro. Não se trata, portanto, de negar o culto, a pose espetacular, o oportunismo, a condição de um tempo, mas, sim, de reconhecer a diferença de cada gesto, de não se entregar facilmente à generalização, de não apostar de imediato no que ainda é inconclusivo da face do nosso tempo. Tratar um objeto-fetice com velhas armas empunhadas contra ele é participar da sua fetichização, é colaborar para que sua condição permaneça irrevogável.

Os sentidos estremeceem a cada vez que irrompe um acontecimento. E cada texto é um acontecimento. A literatura não parece ameaçada, mas tão-somente confrontada com outra ordem de valores. O fato de haver uma literatura cada vez mais autobiográfica não deveria ser motivo de pânico, mas chances de análises infinitas acerca da tentação de se dizer, de procurar sentidos no que escapa ao dizível: o eu. Quem sou eu quando me digo? O que digo quando penso dizer eu? Como dizer eu? O eu tem quantas maneiras de se dizer? Estas deveriam ser perguntas a serem colocadas a cada vez que uma proposta de transcendência, de transparência do eu parece irromper.

A adesão à frase *a autobiografia está na moda* põe um problema, uma vez que a moda molda o corpo, assim como molda determinadas maneiras de perceber um assunto. Se o retorno do sujeito propagado de diversos modos nos discursos, mediante uma veia autobiográfica, for colocado como um fenômeno da moda, resultante da facilidade cada vez maior da divulgação das imagens, é provável que mais uma vez se perca a chance de uma análise mais isenta de pré-julgamentos. Como afirma Derrida (1996), devemos mais do que nunca pensar nosso tempo, porém sem esquecer que, para fazê-lo, é preciso uma análise quase infinita.

Deve-se pensar a autobiografia como questão do nosso tempo sem perder de vista sua *infinitude*, a infinidade de possibilidades de abordá-la. O que a obra de escritores como os citados (a lembrar: os poetas Ana Cristina

Cesar, Adélia Prado e Manoel de Barros; os prosadores Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Cristovão Tezza, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho) enfatiza é a impossibilidade de sustentar e defender uma pureza da literatura, o que, por fim, só tem sentido quando a medimos por critérios como o de valor, sendo que aqueles textos com maior grau de ficcionalidade teriam um grau maior de qualidade. Porém, como medi-lo? Como medir o que é do extrato ficcional e o que é do extrato não ficcional? É provável que esse segredo não pertença nem mesmo ao autor. E justamente por ser um segredo, por ter o estatuto de segredo, a curvatura no conceito, a desapropriação do literário, mostra-se, na verdade, como um atestado de que a literatura continua a ser o espaço em que tudo se pode dizer, incluindo aí o *não dizer* de modo ficcional.

O fato de os textos dos autores conterem a inserção de acontecimentos advindos do que se convencionou chamar de real não afeta *a priori* nenhuma das convenções internas da obra. Em relação a isso, podemos pensar em *O filho eterno*, romance do curitibano Cristovão Tezza, que teve enorme repercussão quando lançado. Este é um livro “declaradamente” autobiográfico. E exatamente aqui, neste “declaradamente”, no poder de força da “declaração” do gênero, começam as complicações. Qualquer estudo sobre a autobiografia discorre sobre a dificuldade de demarcar o “autobiográfico”; não à toa a concepção de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, embora muito criticada, ainda seja bastante utilizada quando se pensa nas maneiras de identificar esse gênero. Nenhuma das marcas internas do livro de Tezza demarca o gênero para além do que convencionamos chamar de romance. É preciso saber do autor, da sua vida, estabelecer paralelos, para que o gênero sofra uma torção. Isto é, entra aí o papel das mídias. A maior parte das resenhas e críticas tendo como tema o livro ignorou o aspecto artificial dessa torção e fez o paralelo imediato: era o homem Tezza, o escritor Tezza, que descrevia a história do seu filho, demonstrando-se o quanto é difícil distinguir a identidade narrativa da pessoa que escreve. Não faltaram elogios à maneira ríspida e ao mesmo tempo delicada de tratar a situação – de foro íntimo e ao mesmo tempo importante às questões do tempo presente, dada a própria dificuldade de abordar o tema da síndrome de Down. A repercussão do livro, o prêmio Jabuti de romance 2008, talvez se devam ao conjunto de valores que envolvem o tema e, no entanto, outra rede é intrincada nesta “confissão do outro”. A elaboração linguística de Tezza, de um lirismo desencantado, é talvez ainda mais intensa do que nos seus romances anteriores. Aqueles que se detiveram apenas no extrato factual não levaram em conta que o que é um acontecimento da vida – no sentido mais pleno da palavra acontecimento, como sendo “o que ocorre apenas uma vez e de forma intempestiva” –, quando marcado pela experiência literária, passa a ser um exercício literário, embora tenha acontecido. Tezza estabelece uma relação com o real de modo extremamente elaborado. O narrador, embora pareça se confessar, confessa um outro, narrando a vida de um terceiro, na forma de um testemunho privilegiado. É aquele que fala sobre quem não pode falar.

Visto por esse ângulo, o problema estaria muito mais na recepção do que na produção da obra, uma vez que, nesta, os elementos de composição não diferem do gênero romance. Ora, porém a recepção não é uma questão menor. Formata-se uma linha interpretativa a partir do “release” da editora ou das palavras do escritor, na qual questões intrínsecas ao romance dão lugar a especulações factuais. E, embora um dos entornos da crítica contemporânea sejam os estudos culturais, em alguns setores causa mal estar pensar a literatura para além das questões que sempre lhe pareceram próprias. A crítica Leyla Perrone-Moisés (2004, p. 220), por exemplo, afirma que “análises bem fundamentadas” teriam sido substituídas por “denúncias ideológicas simplistas”. O problema desse tipo de afirmação reside no fato de se estabelecer sub-repticiamente como adequada tão-somente linhas interpretativas que tratam a literatura a partir do extrato ficcional, ignorando gestos há muito ultrapassados pela própria literatura.

Os textos fronteirícios – nem romance, nem autobiografia – são tratados a partir de bases comparativas. E em termos de comparação, a autobiografia como gênero sempre foi considerada um gênero menor, alheio às leis da arte, da ficção. Derrida (1998), em texto muito inspirador acerca desse assunto, afirma que o conceito clássico de autobiografia parece excluir a ficção e a arte, tendo em vista que este está ligado à noção de verdade. Nenhuma grande área, como a filosofia e a literatura, admitiram em seu *corpus* a inserção do vivo, do vivente; este sempre submetido à figura do persona. Porém, se mais uma vez valermos-nos do exemplo das artes plásticas, artistas como Cindy Sherman e Sophie Calle têm encenado, ao usarem o corpo e/ou as experiências pessoais na construção de sua arte, uma nova concepção de personagem, que não descarta a ligação com a pessoa, a autora, mas não o fazem de modo direto.

Este *indireto* nos interessa, pois é o que produz a torção no gênero propriamente dito. Isto é, antes de qualquer análise avaliativa acerca da crise é preciso considerar que, na junção de gêneros, um e outro são afetados. O conceito tradicional, como uma esponja, cheio de poros, absorve outro conceito tradicional; daí origina-se outra coisa com traços mais híbridos. Repelir o traço autorreferencial seria vê-lo a partir do senso comum, considerando como seu dominante o “nada mais que a verdade”, quando, de fato, este já passou por inúmeras interferências. Parece óbvio, mas vale sempre lembrar que quando um romancista, ou um poeta, se vale de traços autobiográficos em sua obra não o faz como o faria um escritor que tem a intenção de escrever uma biografia, ou uma autobiografia, de uma grande estrela do cinema por exemplo. Por isso, parece-me equivocado ler a recorrência desse traço como um sintoma da crise.

Talvez o grande pecado das teorias do contemporâneo tenha sido não insistir o suficiente na ausência de características que as fundamentassem. Quando uma série de obras, da arquitetura à literatura, foi relacionada como

marcos divisores da instauração de outra visão de arte, essas teorias como que aceitaram o risco de transformar a contemporaneidade em período histórico, a exemplo dos muitos outros “ismos”, que identificariam obras dos anos 1970 ao fim dos anos 1990. Mais uma vez os criadores mantiveram a dianteira respondendo às injunções do presente cada um a sua maneira. Assim, termos como intertextualidade, autorreflexividade, pastiche, fragmentação, hiper-realismo, simulacro, nos parecem já datados se considerados dentro de um contexto no qual se enfatize o “deserto do real” sem levar em conta os vários matizes desse deserto, inclusive o seu oásis. Se a crise está instalada em suas várias modalidades (a do sujeito, a da história, a do real, a da literatura), o passo adiante não é mais diagnosticá-la, mas averiguar o que foi feito a partir disso. Bernardo Carvalho, no seu romance *Teatro*, publicado em 1998, encena essa crise ao criar duas histórias que se complementam e ao mesmo tempo se negam, sem que haja paralelos para diagnosticar o que seja realidade e o que seja ficção, o que vai ser enfatizado em um livro como *As iniciais*, pretensamente repleto de traços autobiográficos alardeados no decorrer da narrativa, mas que, de fato, trata sobre um segredo, que, no fim, não é revelado.

Aceitemos que os autores citados possam ser considerados como exemplares da fronteira porosa aqui comentada. Isso não esgotaria as suas obras, pois estas não se confinam nesse compartimento. Se assim o é, por que temer a fronteira? Caber-nos-ia, com este traço, ir além dele. Os gestos dos escritores que transitam entre o registro fictício e o documental fazem lembrar os do equilibrista francês Philippe Petit, que, nos anos 1970, conseguiu colocar às escondidas um cabo de aço entre as Torres Gêmeas, que a essa época ainda existiam, passando cerca de uma hora equilibrando-se em uma altura de mais de 400 metros. Ele realizou o que foi chamado de “maior crime artístico do século 20”. A literatura é como esse equilibrista: comete o crime de ser o espaço do segredo, o lugar do acontecimento e, contraditoriamente, ser também o lugar do rastro desse acontecimento. O que acontece ali acontece apenas uma vez, mas é reiterado sucessivamente. Sempre há escritores que brincam de se equilibrar entre o fictício e o documental. E épocas mais – ou menos – propícias ao enfrentamento desse “crime”. Crime absolutamente necessário – e singular nas suas diversas formas de expressão.

GUIDIO, M. C. M. S. THE POROUS BORDER BETWEEN LITERATURE AND AUTOBIOGRAPHY: SYMPTOM OF THE CRISIS?

Abstract: Commonly, the critical has difficulty to consider the writings of itself, in its modalities, as exemplary of literary text. They are differences between fact and fiction. This article questions the crisis notion, generally emphasized for the critical discourse when it mentions the contemporary production related to the autobiography. Startig of distinct examples of artistic manifestations until arriving

at some examples of Brazilian contemporary literature, it is observed that the increasement of the ficcional level for more hybrid texts, far from enunciating a crisis, it questions the paradigms that conduct the literature concept.

Keywords: *Brazilian contemporary literature; self-writings; critical.*

Referências

ANDERSON, Linda. *Autobiography*. Londres; Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COHEN, Ana Paula; MESQUITA, Ivo. *Catálogo da 28ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Echographies de la télévision* (entretiens avec Bernard Stiegler). Paris: Galilée, 1996.

_____. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique: nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil, 1975.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1º Sem. 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: *Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 213-236.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Bibliografia

DERRIDA, Jacques. *L'Oreille de l'Autre: otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida*. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Macdonald, Montreal: VLB, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Papier machine*. Le ruban de la machine à écrire et autres réponses. Paris: Galilée, 2001.

DERRIDA, J.; BERNSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. G. G. de Souza. São Paulo: Ateliê Ed./Imprensa Oficial/Editora da Unesp, 1998.

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

SISCAR, Marcos. *Figuras do presente*. Instrumento Crítico, Vilhena, RO, v. 2, p. 49-59, 1999.